LA ESQUINA

ICONOGRAFÍA Y MITOS INDÍGENAS EN EL ARTE

LA BIBLIOTECA DEL BICENTENARIO DE BOLIVIA HA PUBLICADO SU EDICIÓN DE UNO DE LOS CLÁSICOS DE LA HISTORIADORA TERESA GISBERT ¿POR QUÉ ESTA OBRA ES TAN IMPORTANTE?.

LA ARTISTA DE LA SEMANA:

Antagónica Furry

"Joze en escenario pastel cereza"

(collage sobre papel)

CRÍTICA DE CLAUDIO SÁNCHEZ A *LO PEOR DE LOS DESEOS*

LOS 5 MEJORES CÓMICS SEGÚN ALEXANDRA RAMÍREZ

EL TALLER DEL HISTORIADOR: JULIA CRUZ CASTELLÓN

CINE

Lo peor de los deseos

"EN SU BÚSQUEDA DE 'OTROS GÉNEROS', EL CINE BOLIVIANO HA PERDIDO CIERTA IDENTIDAD, PERO HA LOGRADO REPRESENTAR UNA SOCIEDAD MÁS CONTEMPORÁNEA..."

Claudio Sánchez
Crítico e investigador

No resulta posible pensar una película aislada de un contexto y sus referencias inmediatas. En el caso particular de la más reciente obra de Claudio Araya, titulada *Lo peor de los deseos*, no se la puede entender al margen de una cierta continuidad dentro del cine boliviano más reciente.

El filme de Araya es heredera de *El cementerio de los elefantes* (Tonchy Antezana, 2009), recurre a cierta propuesta hecha por *Zona Sur* (Juan Carlos Valdivia, 2009) cuando propuso "el poder" en manos de una nueva burguesía, y de este mismo modo se pueden encontrar otras referencias del cine más actual hecho en Bolivia.

Lo peor de los deseos es una cinta que se aleja de cierto "cine clásico boliviano", pero lo orbita. En el largometraje de Araya hay un componente social y político que se critica, y al cual se lo observa desde un posible "interior" de las organizaciones sociales; en este caso, al interior del sindicato de choferes. El cineasta hace una obra sobre "el poder", sobre lo que hay detrás de éste y lo que en torno a él se genera.

Lo peor de los deseos es la historia de Roberto (Luigi Antezana), una alta autoridad del sindicato, él está casado con Margoth (Inés Quispe), una chola contrabandista quien quiere hacer ingresar al país la mercadería que ya ha comprado y que está en camino, la misma que corre el riesgo de ser retenida frente a las nuevas medidas del gobierno. Aquí entra el personaje malo de la película, se trata de Carlos Borja (Luis Felipe Tovar), quien jugará sus cartas a favor de sus propios intereses. Alrededor de estos tres personajes existen múltiples secundarios, algunos de ellos consiguen mayor relevancia que incluso los propios protagonistas, esto sucede porque hay cierto desorden y caos en el guión que intenta mostrar todo, incluso aquello que podría ser prescindido.

En la búsqueda de "otros géneros", el cine boliviano ha perdido cierta identidad ganada en el pasado y, en contrapartida, ha logrado representar de un mejor modo la sociedad más contemporánea, aquella que parece más indefinida, más volátil también. Este nuevo espejo (roto) que devuelve imágenes imprecisas, imperfectas, distorsionadas es aquel que corresponde a los tiempos que corren.

En una de las escenas de la cinta también hay un espejo roto, y devuelve una imagen que no se reconoce. Es con uno de sus pedazos con el cual se hará la defensa de la propia vida, dejando una marca indeleble en el rostro de quien somete a su víctima. Y esta secuencia —protagonizada por secundarios— es quizás la metáfora más importante de lo que es la película dentro de un contexto general del cine nacional, es aquella pieza que rompe, que deja una herida y una posible cicatriz.

El filme de Araya retoma esta ciudad de La Paz sórdida, una sociedad marginal, los espacios donde se filma están en los márgenes. Los personajes ya no son de un único lugar urbano, sino que corresponden a este tránsito entre El Alto y La Paz, dos ciudades que conviven, y es justamente en este posible límite donde se borra la frontera. Son una y misma cosa, La Paz y El Alto, y sin embargo son diferentes, es en estos lugares fronterizos donde se hace una y misma, aunque siempre sean dos, incluso en sus propios nombres, cada una con dos palabras, en nombres compuestos. Araya logra borrar el límite urbano, y en este mismo ejercicio propone otra cuestión social sintonizada con el capital económico y a quien le pertenece éste. Es en este margen urbano donde se crea la burguesía chola, aquella que tiene el poder económico y puede ejercerlo en niveles que le permitan mantener sus propios beneficios, el sindicato a disposición del contrabando, por ejemplo.

Araya intenta, pero se distrae; exagera con tomas aéreas que no contribuyen al relato, ambiciona hacer un *thriller* y se queda en medio camino, quiere hacer un filme de género y no consigue hacer una película sólida. Se dispersa con subtramas que no contribuyen a mantener la atención y, en su intención de mostrar todo, contamina su propio guión que está basado en la obra *Crudo* de Diego Aramburo.

LA ESQUINA

DIRECTOR a.i.
Ramiro Ramírez Simons

EDITOR DE LA ESQUINA
Reynaldo J. González
contactohistoriadelarte@gmail.com

Colaboradores:
Claudio Sánchez
Luis Oporto Ordóñez
Pablo Cingolani
Claudia Marianne Palacios

Corrección:
María Luisa Quenallata E.

Pablo Cingolani
Escritor e historiador

Atrapar la luz del atardecer iluminando los cerros desnudos. Que esa luz sobreviva hasta el otro día. Que ese nuevo día te reciba iluminado con la luz del sol calentando a las piedras. Que las piedras de tanto sol, se rajen. Que de la rajadura de las piedras, sientas su olor. Que ese olor, ese olor inconfundible que sólo atesoran las piedras, te contagie.

Así, la vida. El olor de las piedras no se compara a ningún otro olor. Es la canción más antigua de todas: los ecos de un mundo nonato y etéreo a un mundo volcánico, en devenir y en convicción de serlo, en decisión y forja de mundo. Todos los mundos caben en esa inquietud, todos: los posibles, los imaginados, los desconocidos; los mundos que pudieron ser y que no lo fueron.

Todo el blues de los mundos, amarrados a una piedra: mejor dicho, al olor de esa piedra. Que calienta el sol, el sol que viene de las selvas, un sol húmedo y vivificador que ¡hace bailar a las piedras! Y las piedras bailan, bailan tanto, danzan sin parar, cada molécula de piedra, toda su piel y todo su corazón amurallado que, en su frenesí danzante, se rajan. De allí, de ese estallar de la piedra, surge su olor inclasificable y su virtud.

La virtud de una piedra. El hallazgo más clarificador de todos es encontrarlo. Acaso fuiste enseñado así: la virtud del cuchillo es cortar. Si un cuchillo no corta, no sería cuchillo. Es el principio de toda supuesta lógica: o sea, de todo el sentido y de toda la razón que se pretende anima al mundo, lo explica, lo justifica. Más claro: lo ampara. No hay mundo sin una idea del mundo. De ahí, de ese principio, nacen todas las guerras que enmadejan al cerebro, el caos neuronal se multiplica y colisiona, el racionalismo, la manzana de don Newton, y el nazismo, las ciudades, los semáforos, las computadoras. Batallamos siglos (nada) tratando de cascabelear a esa verdad: si no corta, no es cuchillo. Si no es ario, lo extermino. Si es palestino, igual.

La virtud de una piedra. Nadie te enseña. Algunos dirán: no es comunicable. Dime: ¿a quién le importan las piedras? Los racionales han dicho: las piedras, el reino mineral en el cual las han clasificado, es un mundo muerto, que sólo yace, un mundo no comunicable porque ellos, los minerales, pobres de ellos, no se comunican. ¡Válgame Dios si los que así fosilizan el orbe son los mismos que han vuelto al oro su valor vil y supremo! ¡El molibdeno cotiza en bolsa! Y luego te dicen que las piedras son inertes, que las piedras no saben, que las piedras no dicen nada.

La febril y despiadada disposición de los poderosos por anular todo vestigio de magia de nuestras vidas nos han encajonado en un espacio-tiempo donde se congela el magnetismo y el contagio y el ímpetu que cada piedra, por el simple hecho de ser eso, de ser piedra, es capaz de traspasarte. Ese magnetismo y ese contagio tienen que ver con la virtud de las piedras.

Insistimos, entonces. ¿Cuál es la virtud de las piedras? La virtud de las piedras, la virtud de cada piedra, es la fuerza.

La fuerza.

La fuerza: la energía comprimida de todos los mundos, los que habitamos y los que jamás conoceremos, pero que están ahí, concertados, compactados, conectados, en la forma, peso, textura, superficie, presencia y dignidad de una piedra.

La fuerza: toda la historia que conocemos, desde las cavernas y el fuego hasta las casas amontonadas de Katal Huyuk, desde las ciudadelas de Ur hasta las pantallas de los televisores y los teléfonos llamados inteligentes, toda la historia humana, toda, habita en una sola astilla de una sola piedra.

La fuerza: esa serenidad que sólo ellas, las piedras, poseen, y que es eso que sólo sobrevive más allá de la riqueza, de la maldita acumulación, más allá del poder, de su inconducente perpetuación, más allá de todas las tempestades que nos agitan.

La fuerza. La energía capaz de devolvernos paz, la paz de una piedra, la paz de cualquier piedra, la paz de todas las piedras.

Será por eso, digo, que cuando contemplamos una montaña aún sentimos que todo puede cambiar y que todo puede volverse bondadoso y que el mundo no es el sitio estéril al cual quieren acostumbrarnos.

Será por eso, por la virtud sin doma de las piedras, que un niño pudo vencer a un gigante. Será por eso, por la virtud inconmovible de las piedras, que piedra sobre piedra, se han construido las únicas realidades humanas que valen la pena anotar o añorar tawantinsuyanamente hablando.

Será por eso, por la virtud colmada de sensibilidad y gloria que poseen las piedras, que el poeta dijo una de las más puras de las verdades poéticas: con usura, nunca tendrás una casa de piedra. (Ezra Pound)

La otra gran verdad que nos develó la poesía es que, como ya te vine advirtiendo para que no me digas que deliro, es que las piedras se comunican, las piedras hablan, papá. Eso le dice Ernestito a su padre, caminando por el Cusco, según lo escribió ese gran mago llamado José María Arguedas en un libro que trata, de la manera más amable, la más humana y la más tierna, sobre las piedras.

El libro se llama *Los ríos profundos*.

Se llama así porque todas las piedras que ruedan y braman y aúllan, corriente abajo y sin retorno, componen la música del padre de todos los ríos: el Apu-Rimac, el Apurimac de los mapas, el Señor de las Aguas, y es casi como decir *The Rolling Stones*, y no es lo mismo, pero es igual.

Si en las aulas se lo leyera, estoy convencido: el mundo sería diferente. El mundo sería un santuario. Un santuario a la belleza, a la belleza irredenta, sin estéticas que la encorseten, la belleza pura y dura de la piedra: a la serenidad que devuelve paz, a la energía creativa sin mesura, a la fuerza perpetua de la virtud. Y en las piedras, en cada piedra, celebraríamos la majestad de ese mundo, el mundo que nos merecemos, un mundo sin usura y sin guerras, nuestro mundo, el mundo de las piedras, nuestras reinas olvidadas, nuestro amor más profundo, nuestra perdida grandeza.

Los hombres, en su soledad, miraron a las estrellas, miramos a las estrellas, allá arriba. Es momento de volver la mirada a las piedras, aquí, abajo, en la tierra. Las piedras. Tan próximas. Tan nuestras.

LETRAS

Santuario

LOS RÍOS PROFUNDOS, DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, INSPIRA AL AUTOR A REFLEXIONAR SOBRE LA BELLEZA, LA NATURALEZA Y LO SAGRADO.

EL TALLER DEL HISTORIADOR

JULIA CRUZ CASTELLÓN

Dirigente del Comité de Amas de Casa de Cancañiri

VIDA Y OBRA RESCATADA POR LA LABOR INVESTIGATIVA DE HISTORIADORES DE LA UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS.

Luis Oporto Ordóñez
Historiador y docente

Carla Rueda Colque
Universitaria investigadora

Nació el 23 de mayo de 1940, en Siglo XX. Hija de minero y de una mujer dedicada al comercio de verduras, creció junto a 12 hermanos. Cursó hasta el quinto de primaria en la escuela Víctor Paz Estenssoro (Siglo XX) y Heroínas (Quillacollo), donde se destacó como la mejor estudiante. A sus 14 años trabajó en el hogar vacacional Tacata, a cargo de misioneras Dominicas (sostenido por M. Hochschild). Retornó a Llallagua a los 16 años; al verla, su madre se puso a llorar: "No deberías salir de Cochabamba".

La niñez de Julia estuvo marcada por masacres mineras: "De niña había visto la primera masacre en 1947. Han agarrado —decían—, ya lo están trayendo. Al poco rato decían, han matado a uno, está muerto, está botado en la puerta del sindicato". Junto a su hermano vio pasar a los soldados, "filita, con fusiles al hombro y a la altura del club Racing se dan la vuelta (...) Yo creo que alguien les ha dicho: ahora apunten, fuego". Llegaron a su hogar, con sus padres que los abrazan, "en un rinconcito nos sentamos, pero toda la noche, balas". Cuando volvió la calma vio trabajadores muertos: "Ahí botados, otros de bruces, otros de frente, en la posición que les traspasó la bala". Una de las señoras dijo: "Aquel parece que es mi marido. La bala lo había agarrado en todo el estómago". Otra dice: "Tampoco de mí no hay. Así buscan las señoras a sus maridos".

La segunda masacre fue en 1949, durante la guerra civil: "Vienen armados los trabajadores y se parapetan frente al cuartel, con vista al campamento Salvadora. Ha empezado la refriega ¡ahí! de ambos lados: los trabajadores de ahí y los soldados del otro lado (...) Los trabajadores avanzaron hasta el cuartel, hicieron retroceder a los soldados y habían escapado (...) Y ahí pude ver que habían quemado la casa del capitán; pero éstos habían llegado a pedir refuerzos de Oruro (...) El día lunes a la madrugada empieza el tiroteo. Mi mamá pone al aguayo azúcar, panes, tomate y locoto a una canasta, nos agarra y nos hace escapar para Tojota, bajamos a un ranchito de unos campesinos, en total unas 20 personas. La mayoría escapaba hasta Catiri, por abajo".

Su testimonio es impactante: "Nosotros mirábamos del cerro que eran morteros, estoques, llegaban donde había más gente y ahí reventaban, allí han debido morir hartos". La tropa saqueó el campamento, "abriendo a bala los candados". Cuando regresan observan que "las ollas y los vasos estaban agujeros por la bala. Habían deschapado la caja y sacado la ropa de mi padre ya fallecido, no había ni aguayo. Estuvimos en el catre pelado, no había una frazada para que nos pueda tapar, no había nada. Y de ahí la niñez ha sido pobre. Todo nos habían robado los soldados".

El 9 de abril de 1952 estaba en la procesión, vio a la gente correr de un lado al otro, diciendo: "Ha estallado la revolución". Los trabajadores se dirigían a Oruro en camiones, unos con fusiles y otros con dinamita. Las vendedoras les alcanzaban panes y empanadas. El triunfo del MNR trajo la calma al campamento.

Se casó a los 18 años. Su esposo, minero ateo, a quien prácticamente catequizó con apoyo del padre anticomunista Lino Grenier. Su fe era muy grande, cuando sufrió un accidente y el médico lo desahució, "yo estaba siempre con las oraciones, fui a la iglesia, recé, puse velas al Señor. Cuando el médico vio a su esposo le dijo: yo le creía en el cajón, pero este hombre está vivo".

Su incursión en la vida política era impensable pues no le gustaban los comunistas: "Yo había estado aleccionada diferente, en la religión católica". Julia era activista de la Juventud Obrera Católica (JOC). Veía al Partido Comunista "como los peores enemigos"; no quería saber nada de ese partido y

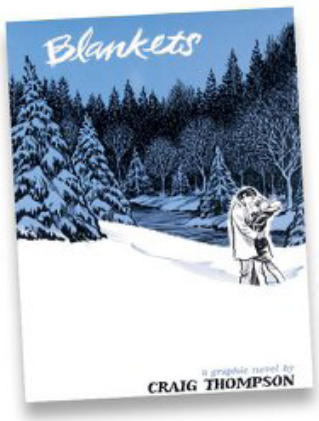
SUGERENCIAS

Los cinco mejores cómics de la historia, según Alexandra Ramírez

ENTREGA NÚMERO 7 DE NUESTRA ENCUESTA A ARTISTAS, ESCRITORES Y LECTORES DE HISTORIETAS.

Arquitecta, historietista, ilustradora, máster en animación 2D y 3D, y creadora de la línea de diseño *Los amigos del muro*. Alexandra Ramírez es, desde hace varios años, directora del Festival Internacional Viñetas con Altura, el más importante encuentro de artistas y lectores de cómics de nuestro país. Desde 2006 su obra ha sido expuesta en festivales de Lima, París y Santiago de Chile. Además, como animadora, ha participado en proyectos animados como *VCA, El vuelo, Papá Noel, Alma, Animamitos,* e *Historias contaminadas* (animación premiada por el Festival Las Américas en New York).

Actualmente, esta artista trabaja intensamente en editar un cómic de su proyecto *Los amigos del muro*, además de llevar sus diseños a animaciones digitales. A pesar de ello, se ha tomado tiempo para participar en nuestra encuesta sobre sus cinco cómics favoritos.



1. *Blankets*

Craig Thompson, EEUU, 2003.

"Historia autobiográfica que narra la infancia y adolescencia de Craig, la relación con su hermano menor, la severa educación de carácter religioso que recibe de su padre y su primer amor Raina, todo contado en 600 páginas. Fue el primer libro que leí al conocer el C+C Espacio en 2004. Una obra sensible e inspiradora que me transmitió la pasión de Craig por el dibujo y que personalmente marcó un hito en mi carrera: decidir dedicarme al dibujo".

2. *Sweet tooth*

Jeff Lemire, EEUU, 2009-2013

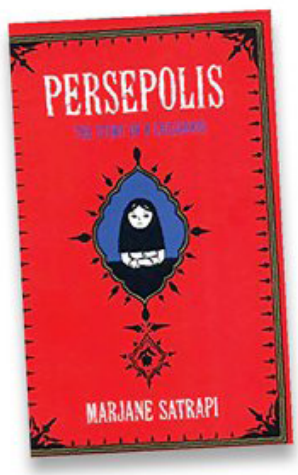
"La excelente serie posapocalíptica narra la historia de Gus, un personaje híbrido entre animal y humano que creció aislado después de una pandemia. Se encamina en una aventura buscando la preservación de híbridos luego de que su padre muere, junto a Jepperd, su sanguinario acompañante. Conocí la obra por el bellísimo trabajo en el color de José Villarubia, el dibujo es impresionante y la historia es muy fuerte y reflexiva ante las relaciones humanas y sus reacciones en un mundo devastado".

Ramírez, con uno de sus *Amigos del muro.*

3. *Persépolis*

Marjane Satrapi. París, 2000-2003

"Historia de la iraní Marjane que cuenta su íntima travesía al crecer en una familia con fuertes ideologías políticas durante los momentos previos y posteriores a la revolución Iraní y las duras decisiones a lo largo de su juventud hasta su madurez. Una obra excelente que conocí por la exposición organizada por Giomar Cuesta en Lima, en 2007, llamada "Mujeres creadoras del arte y la caricatura". Esta novela toma otro matiz en la versión animada como un conjunto impecable. Motivadora en lo personal".



4. *Maus*

Art Spiegelman, EEUU, 1977-1991.

"A través de la narración del proceso de elaboración de una historieta en el presente, Spiegelman elabora una memoria gráfica que relata la experiencia de su padre Vladek y su pasado como superviviente de los campos de exterminio nazis, en medio del sometimiento implantado por Hitler y las consecuencias del holocausto. Una novela de contenido aterrador contada con excelentes recursos narrativos tradicionales, pero de manera renovadora con personajes antropomórficos. Un clásico para leerlo y sentirlo que resulta inolvidable".

5. Squee

Jhonen Vásquez, EEUU, 1997-1998.

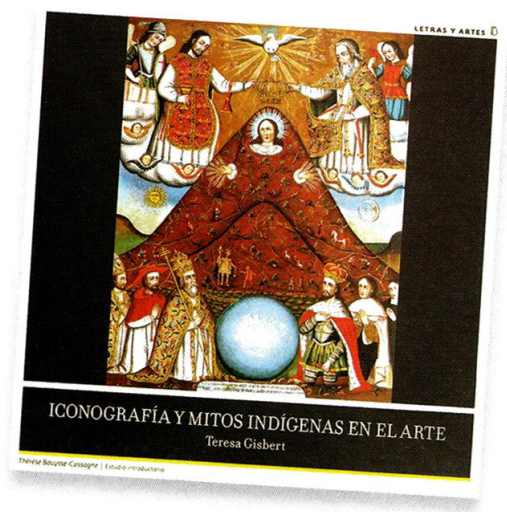
"Serie que se concentra en Squee (Todd Casil), un pequeño niño escritor introvertido obligado por las circunstancias a madurar rápidamente. Olvidado por su madre adicta y despreciado por su padre, quien lo interna en la *Defective head meat institute*. Allí conocerá a Pepito (Anticristo) y descubrirá que su abuelo es un cyborg que intenta devorarlo. Serie de imaginación insuperable, compleja, con personajes dulces, pero nada cuerdos. Cuenta con la aparición de Nny, referencia a Johnny el maníaco homicida, personaje de otra obra de Vásquez. Resulta una de mis mayores referencias creativas".

ANÁLISIS

Apuntes sobre *Iconografía y mitos indígenas en el arte*

LA OBRA DE TERESA GISBERT HA SIDO REEDITADA POR LA BIBLIOTECA DEL BICENTENARIO. A MODO DE INVITACIÓN A SU LECTURA SE ANALIZAN LAS RAZONES DE SU IMPORTANCIA Y VIGENCIA.

Reynaldo J. González



La Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (BBB) —del Centro de Investigaciones Sociales (CIS) de la Vicepresidencia— ha publicado el libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980), de Teresa Gisbert Carbonell (1926-2018).

Se trata de una obra que en su lectura de la riqueza conceptual del mundo indígena y de su capacidad de "supervivencia" redefinió el panorama de los estudios bolivianos, rebasando en mucho el campo de la disciplina histórica del arte en Bolivia que su autora había construido junto a José de Mesa en casi medio centenar de libros editados desde mediados de la década de 1950.

El trabajo señala la importancia que las imágenes tuvieron durante los siglos XVI al XVIII para una población indígena mayormente analfabeta. En este sentido, analiza la iconografía indígena mimetizada en obras de arte europeas en relación con su cosmovisión de origen. Como afirma Thérèse Bouysse:

"Todo lo que se explica en el libro está en germen en la declaración hecha en las primeras líneas: 'La nación india se expresa más fácilmente a través del arte que a través de las letras'. No se trata por lo tanto de una 'historia del arte boliviano', sino de una obra que plantea el problema del vínculo entre la historia, sus representaciones artísticas y los mitos, en una sociedad donde para la mayoría de la población aquello que se ve es más importante que aquello que se escribe" (1985:160).

La importancia y la vigencia de este trabajo publicado hace 38 años descansan, en nuestro criterio, en los siguientes aspectos:

1. Con *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Teresa Gisbert inicia un estudio a profundidad del campo de influencia de lo indígena sobre el arte y el pensamiento virreinales. Su propuesta básica reside en entender ciertas obras del arte virreinal andino como "vehículos formales" que permitieron que las cosmovisiones de las culturas prehispánicas puedan atravesar, hasta nuestros tiempos, los embates colonizadores del Virreinato y de la República.

2. En este complejo trabajo, Gisbert no se limita a la identificación de los elementos de la iconografía indígena presentes en el arte virreinal —como ya lo había hecho junto a Mesa en sus trabajos canónicos dedicados a la pintura, la escultura y la arquitectura virreinales— sino que, como precisa el historiador peruano Franklin Pease, profundiza en la búsqueda de "la procedencia de los elementos y sus representaciones, asociando la información de las crónicas virreinales con anotaciones diversas sobre las mentalidades europeas e indígenas de la época" (1980).

3. La lectura del arte virreinal presentada en *Iconografía y mitos indígenas en el arte* resulta novedosa en la aplicación de un análisis que superará a las investigaciones previas limitadas a una metodología positivista circunscrita a la descripción y la consignación de datos históricos. En esta obra, Gisbert analiza e interpreta la imagen con herramientas teóricas de vanguardia para su época, como la semiología y semiótica francesas, que —en palabras del investigador chileno José de Nordenflycht— pondrán a la autora en "un punto de avanzada" en los estudios del arte virreinal andino (2013)

4. En el ámbito de los estudios de las ciencias sociales, sus lecturas del mundo indígena coincidirán con la aparición de nuevas visiones reivindicativas de lo indígena elaboradas en el plano internacional con la entrada en vigencia de los estudios de la descolonización y la interculturalidad, y en el plano local por trabajos académicos como los de Xavier Albó en la antropología y Silvia Rivera en la sociología, entre otros.

5. La lectura de Gisbert en este libro problematiza las cuestiones del mestizaje de un modo más agudo que su obra previa desarrollada junto a Mesa. En este trabajo, la historiadora enfatiza el hecho de que la convivencia de las culturas europea e indígena durante el virreynato se dio a través de una yuxtaposición antes que por una fusión/mezcla, como defendían las teorías sincretistas del llamado "estilo mestizo". Estas cuestiones, que pueden pasar desapercibidas en una lectura superficial, demandan un análisis que debe entrar en diálogo con los planteamientos sociológicos y literarios que han tratado recurrentemente problemas similares.

6. Las lecturas del arte virreinal de *Iconografía y mitos indígenas* han sido plenamente adoptadas por la institucionalidad del ámbito artístico local. La importancia que los lienzos de *La Virgen Cerro* tienen en las colecciones del Museo Nacional de Arte y de la Casa Nacional de la Moneda, así como la realización de reiteradas exposiciones dedicadas al sincretismo iconográfico así lo prueban.

A pesar de ser profusamente leída en los ámbitos académicos locales, *Iconografía y mitos indígenas en el arte* todavía no ha recibido una lectura crítica analítica fuera de las ensayadas desde la década de 1980 por la intelectual francesa Thérèse Bouysse, quien prologa la edición de la BBB que vio la luz en días recientes. Esperamos que esta publicación pueda generar nuevas lecturas de una obra que en su riqueza y complejidad demanda interlocutores más críticos y atentos.

peor aún, de sus militantes. En 1960 se organiza el 'Lincon-Murillo-Castro' en Salvadora, al que invitaron a su esposo: "No, no, no te vas a acercar", le ordenó. Sin embargo, la vida cambió su visión. En esa época se produjo la batalla de Sora-Sora. Se aproximó por primera vez al sindicato de Siglo XX, donde conoció a Willma de Garret (esposa de un médico), presidenta del Comité de Amas de Casa, y a Domitila: "Ella tenía sus hijitos; también como de bases, no era todavía secretaria general. Al día siguiente, al sindicato hicieron llegar [el cadáver de] un compañero de Siglo XX, dijeron que a Catavi llevaron otro". Domitila ganó las elecciones en Siglo XX y Julia empezó a organizar reuniones en Cancañiri: "Ya mi manera de pensar se había volcado. Ya no eran mis enemigos los comunistas, ya decía, 'están en lo justo, los reclamos es a favor del trabajador, de la gente necesitada'".

Eligen a Julia en el subcomité de Cancañiri: "Ya tuve directorio, la que me siguió era una de Relaciones, la compañera Modesta de Martínez; después la compañera Teófila de León, Betty de Valderrama, la otra era María de Salazar. Hemos sido cinco que componíamos el directorio. Mi persona había velado siempre por la clase trabajadora, los que tenían varios hijos. Yo caminaba para que nada falte en la pulpería, con la verdulera entraba de acuerdo y le decía: 'vas a traer a un quintal de papa, una pesada para cada trabajador', para que paguen en dos meses; si tenía que traer pollo tenía que ser para cada trabajador y en eso ya me he integrado a los pedidos de aumento del salario.

Los trabajadores salían de Cancañiri en fila y las mujeres a la cabeza. En siglo XX nos reuníamos con la compañera Domitila para ir [en] manifestación hasta Catavi en reclamo. El 20 de septiembre de 1965 hubo refriega". La asamblea decretó una protesta por las calles. Su esposo bajó a curiosear, pero cayó preso y recibió una "furiosa" paliza: "Cuando lo largaron no podía ni moverse, tenía tres costillas rotas. Junté a las señoras para ir a quitar a los presos [que] venían con manos arriba, bajamos carrera y quitamos varios presos; en la segunda tongada vienen como 200, y ahí estaba mi esposo". Afirma que un avión disparó una ráfaga de ametralladora: "Entonces les dije a las compañeras ¡Tenderse! Había un canal sucio, toditos nos tendimos, y el avión paso así, de picada. Pudimos conseguir la bandera blanca y la bandera boliviana, con eso nos fuimos a [radio] Pío XII. En eso dijeron 'hay varios muertos en Llallagua'; fuimos al cuartel y ahí estaban los presos. Todas nos parapetamos frente al cuartel y fuimos a la puerta a pedir la libertad, y este capitán Plaza no nos dejó siquiera acercarnos y pasarles un pan". Entre los presos estaba una sobrina con su bebé de seis meses, quien denunció que "no faltan cobardes y había un conocido que había denunciado a varios trabajadores". El delator salió libre y al día siguiente los mineros fueron sacados en caimanes y desterrados al oriente.

En 1987, luego de la relocalización, su esposo falleció en Cochabamba. Los padres le dieron trabajo a Julia en el centro de rehabilitación de 'polillas', Hogar María Cristina, donde permaneció 20 años, hasta su jubilación.

LITERATURA

El fin de los días que conocimos

SIETE HISTORIAS Y UN SINFÍN DE POSIBILIDADES.

Claudia Marianne Palacios Q.
Poeta y música

Habitar el mundo que conocemos es desencontrarnos con un mundo feliz, sistemático y transparente. Los días entremezclan el bien y el mal, la belleza, la fealdad y lo exótico, la verdad y la mentira. Son esos desencuentros los que se reflejan en los relatos del libro *El fin de los días que conocimos,* de Fabricio Callapa.

La obra narra, efectivamente, lo extraordinario de lo cotidiano. Utilizando el detalle, sus historias pueden decirlo todo, pero guardan el misterio del desenlace, describiendo completamente a sus personajes en atmósferas ocultas y profundas. Sin duda, este compendio de historias produce un punto de inflexión que desafía el desasosiego del lector.

El autor contextualiza de manera exquisita los distantes escenarios que manifiestan la libertad del juego lingüístico, un lenguaje propio dotado de humor irónico y reflexiones profundas. Las historias son narradas a través de personajes que enfrentan un posible destino de certidumbres e incertidumbres extremas, no solamente desde una abstracción imaginaria, sino a través de una luz particular.

Fabricio Callapa Ramírez narra escenas y situaciones en las que se puede vivir la cotidianidad extraordinaria de los días, combinadas con una fantasía inusual, ficción fantástica, que siempre sorprende. A través de la imaginación y el lenguaje, Callapa logra la emergencia de sensaciones.

La búsqueda de un mosaico de rostros que develan la transformación frente a un espejo de decadencia; cuestionantes de culpa y justificaciones cotidianas acompañadas de llanto en el amanecer; encontrar en un baño la reproducción de un caleidoscopio; la sensación de hambre como una emoción de búsqueda a pesar de las posibles consecuencias; darse cuenta que las batallas y las guerras son monstruos que se apropian hasta de quienes no las conocieron y sólo escucharon hablar de ellas; advertir que los latidos del corazón y el pulso vital no siempre hacen armonía con el tic tac de un reloj; o que una mirada silente, a pesar de su lejanía, agradece y la brisa que puede ser una caricia reconfortante, son algunas de las sensaciones provocadas por el libro.

Tal vez *El fin de los días que conocimos* logra volcar la mirada y darnos cuenta que la vida está llena de infortunios, de una multitud de significados y una irremediable escasez de verdad, pero también logra advertirnos que los acontecimientos simples y cotidianos siempre son extraordinarios, expandiéndose hacia la conciencia de las posibilidades humanas, conciencia que refleja que cualquier cosa puede ser posible.

LA ARTISTA DE LA SEMANA

Antagónica Furry, creadora universal

Reynaldo J. González

Una de las cuestiones que más preocuparon a los intelectuales bolivianos durante la primera mitad del siglo XX era si Bolivia tenía o no un arte propio, si existía, efectivamente —valga la redundancia—, un "arte boliviano", o si lo que se producía en el país no era nomás una imitación o una continuación de lo hecho en Europa. Esta angustia por la originalidad —evidente en publicaciones como la revista del Círculo de Bellas Artes (Potosí) o en el estudio dedicado a las artes de aquel mamotreto oficial titulado *Bolivia en el Centenario de su Independencia*— fue disolviéndose poco a poco hacia mediados de siglo con la adopción por las élites de la estética indigenista (*Art deco*) y con la posterior aparición de los primeros estudios serios sobre el arte nacional a cargo de Gualberto Villarroel Claure y de los esposos José de Mesa y Teresa Gisbert, quienes además de consagrar el indigenismo como el inicio de un arte nacional, arraigaron sus antecedentes en el hasta entonces poco valorado arte colonial.

Desde entonces las cuestiones sobre la originalidad del arte boliviano han sido obviadas por la historiografía, ya sea porque esa angustia sobre lo propio y lo identitario ha sido superada por una mentalidad un tanto más cosmopolita o porque se ha asumido irreflexivamente que todo aquel arte que refiera al paisaje andino y a personajes locales (campesinos, obreros, mestizos, cholos) es en sí mismo "boliviano". Esta última lectura de "lo propio" puede verse de forma explícita en el arte *neoindigenista* de las últimas décadas, en el que las representaciones de chakanas, de hojas de coca, de cóndores, de fisionomías andinas develan un acrecentado interés por reivindicar las identidades locales.

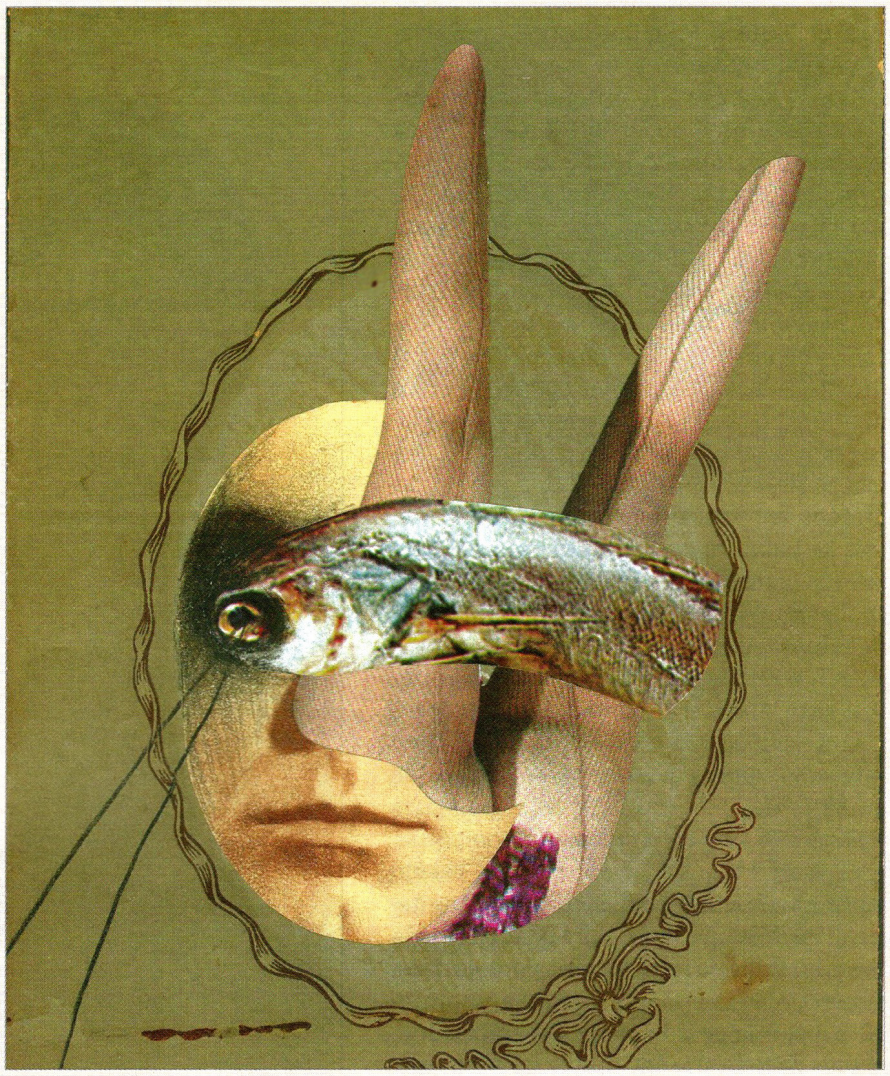
En este contexto resulta casi lógico que el ejercicio de muchas de las corrientes artísticas surgidas en Europa a raíz de las vanguardias de inicios del siglo XX hayan quedado relativamente relegadas en la escena local en favor de un arte social influenciado por la obra de los muralistas sociales. Esto no ha impedido, afortunadamente, que hayan surgido en nuestro medio artistas de talla internacional en manifestaciones artísticas infravaloradas por nuestro particular gusto popular: Keiko González en el expresionismo abstracto, Fernando Rodríguez y César Jordán en *Op Art* y, recientemente, Antagónica Furry en dadaísmo y surrealismo.

El caso de Furry (La Paz, 1984) es particularmente interesante por tres motivos: 1. Su obra está totalmente desvinculada de cualquier referencia local. 2. Su obra no cuenta con ningún antecedente local de relevancia en el dadaísmo y en el surrealismo (¿es la primera dadaísta importante en Bolivia?) 3. Su obra ha sido y es ampliamente reconocida en el extranjero, donde ha expuesto en más de 20 oportunidades. Se trata, en suma, de una artista universal.

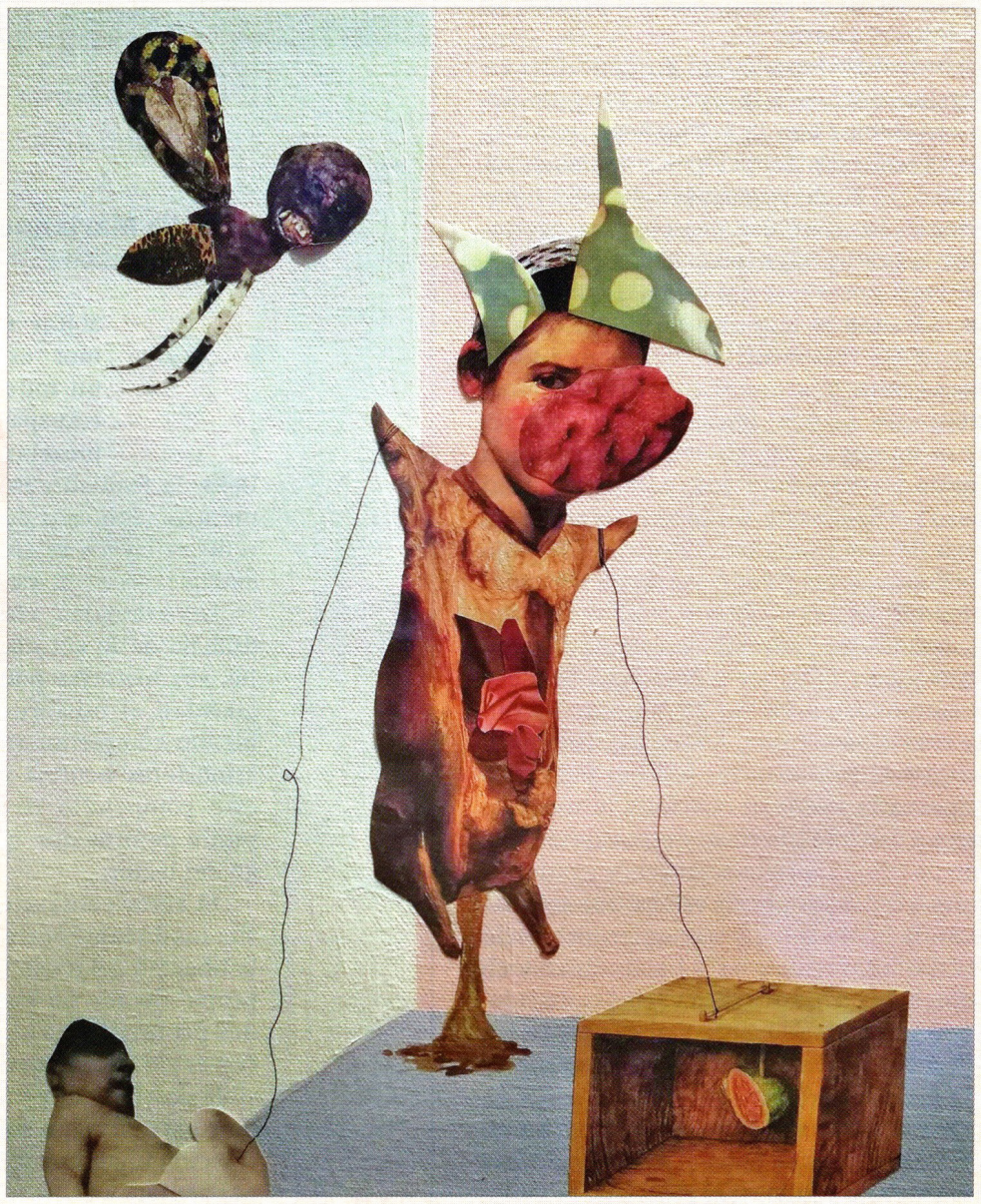
Las características mencionadas, sumadas a un ejercicio artístico pulcro, altamente recursivo y, en apariencia intuitivo, hacen de la obra de Furry una de las más interesantes del arte contemporáneo boliviano. Además, dado que a la artista no le importa la originalidad, es absolutamente libre en el proceso creativo, virtud que sólo puede atribuirse a contados artistas locales. Ante la genialidad de su trabajo nos preguntamos ¿qué lograrían los artistas bolivianos talentosos si se liberaran de esa angustia identitaria que les obliga a incluir siempre algún referente local-social en su producción? ¿Lograrían trascender como Furry las angostas fronteras nacionales?

Ante un currículo basto y sorprendente como el de la artista, recurrimos a una breve presentación autobiográfica: "Nacida en La Paz, hija de una madre soltera, criada con el apoyo de su esposo a quien vi como padre siempre. Tengo dos hermanos quienes no hacen arte. Nadie en casa hace arte. Si bien nos inculcaron ser libres en la forma de expresarnos, a mí se me impuso estudiar cosas lucrativas. Decido no ejercer nada que no sea el arte hace cinco años. Lo tenía claro. Al no tener ingresos, iba a las salidas de los colegios para material para mis creaciones, fruto de alguna clase del recinto. Empecé con la poesía y luego la pintura, el collage y el modelaje. Mis profesores fueron libros y revistas, incluso YouTube. No tuve influencia en casa o clases particulares por el dinero y su falta. No hay en mi familia artistas. He trabajado de todo, antes de vivir de mi obra. Elegí el tipo de collage más difícil por su grado de composición y años para hacerlo bien. Es el collage vintage dadaísta analógico. No tengo hijos. Viajo mucho y el arte es egoísta, pero tengo dos canhijas de nombres Piaf y Gala. No sé fumar, no bebo, no me drogo (...)".

La obra de Furry se expone por vez primera en la ciudad de La Paz en *Miko Art Gallery* (c. Comercio esq. Genaro Sanjinés) desde el pasado viernes. Contacto de la artista: antagonicafurryoficial@gmail.com.



Lavanda enmohecida. Collage vintage dadaísta analógico. Antagónica Furry, 2018.



Salmo 46: 1. Mixta. Collage vintage dadaísta analógico. Antagónica Furry, 2018.